

Enescu's *Oedipe*: mythe, drama, partituur.

Francis Maes

Oedipe is de enige opera van de Roemeense componist George Enescu (1881-1955). Hij werkte er lange tijd aan, van de eerste ideeën in 1910 tot de voltooiing in 1931. De première vond pas plaats in 1936 in de Opera van Parijs. De lange ontstaansgeschiedenis bemoeilijkt de opgave om de opera te situeren in een muziekhistorische context. De stijl en inhoud van *Oedipe* zijn niet karakteristiek voor het moment waarop de opera in première ging. In de jaren 1930 was het Franse muziekleven zodanig gepolitiseerd, dat componisten in hun werk stelling namen in de vele ideologische debatten die de Franse maatschappij beheersten in de aanloop naar de tweede wereldoorlog. Met zijn boodschap van universeel humanisme, die Enescu en zijn librettist Edmond Fleg op de mythe van Oedipus projecteerden, stond *Oedipe* enigszins aan de zijlijn van de geschiedenis. De librettist stond wel bekend als een verdediger van het Zionisme en had eerder ook stelling genomen in de Dreyfus-Affaire, maar van een dergelijk maatschappelijk engagement is weinig te merken in zijn tekst voor *Oedipe*. Zoals *Doktor Faust* van Ferruccio Busoni, ook een opera met een lange ontstaansgeschiedenis uit precies dezelfde periode, werd *Oedipe* een opera die als het ware buiten de tijd stond. Hij kwam over als een late herinnering aan een voorbije fase in de Franse culturele ontwikkeling. Zoals *Doktor Faust* oversteeg *Oedipe* zijn onmiddellijke historische context. Ondanks de positieve receptie en de vele blijken van waardering voor de briljante muziek en Enescu's dramatische talent viel *Oedipe* spoedig uit het repertoire van de Parijs Opera. De eerste opvoering na de originele productie moest wachten tot 1956 en vond plaats in de Muntchouwburg van Brussel. De Roemeense première in Boekarest volgde in 1958. De definitieve herontdekking van *Oedipe* ging pas van start met de opname die José van Dam realiseerde met dirigent Lawrence Foster in 1989. Vanaf dat moment kon *Oedipe* op zijn eigen merites worden beoordeeld en uitgroeien tot de tijdloze klassieker die we vandaag kennen.

Waar hoort de partituur thuis?

Muziekhistorici hebben een hele kluif aan een precieze definitie van de plaats van de opera in de ontwikkeling van het genre. De moderne aspecten van de muzikale taal hebben geleid tot de consensus dat *Oedipe* moet worden gerekend tot de meesterwerken van de twintigste-eeuwse opera. Wat de kwaliteit van de partituur betreft, valt tegen dit standpunt niets in te brengen. *Oedipe* is inderdaad een opera waarin de meest geavanceerde muzikale technieken een plaats krijgen. De muziek gaat heel wat verder dan het vrij conventionele libretto van Fleg. Er zijn voldoende kenmerken in de muziek te ontdekken die haar in verband brengen met de grote meesters van het modernisme, zoals Schönberg, Bartók, Varèse of zelfs Messiaen. Dergelijke vergelijkingen met de referenties van het modernisme blijven echter vrij algemeen en zeggen weinig over hun functie in de context van de muzikale uitwerking van het drama. Een nauwkeuriger interpretatie van *Oedipe* moet daarom beginnen bij een precieze situering van het werk in zijn muziekhistorische context. Waar hoort de partituur thuis, in welk milieu, in welke periode? Om hierop een antwoord te kunnen geven, moeten we eerst abstractie maken van de verlate première in 1936 in de Opera van Parijs. *Oedipe* is niet representatief voor dat moment in de muziekgeschiedenis van

Frankrijk. Hij valt wel te begrijpen in de fase die het modernisme van de jaren 1920-30 voorafgaat. De eerste idee voor *Oedipe* gaat terug tot 1909. Enescu maakte een opvoering mee van *Oedipus in Colonus* van Sophocles in de Comédie Française met de befaamde acteur Mounet-Sully in de titelrol. Hij was zodanig onder de indruk, dat hij in 1910 al schetsen maakte voor een opera op het onderwerp. Hij vroeg Edmond Fleg om een libretto. De dichter had zijn sporen verdiend met theaterstukken, zoals *Le message* (1904) en het libretto voor de opera *Macbeth* van Ernest Bloch (1910). Fleg concipieerde aanvankelijk de beide drama's van Sophocles, *Koning Oedipus* en *Oedipus in Colonus*, in de vorm van twee avondvullende opera's. De aanzet voor de compositie volgde kort op de vormingsjaren van Enescu en de eerste werken die hij schreef tussen zijn afstuderen in 1899 en het begin van het werk aan *Oedipe: Poème roumain*, een concertante symfonie, twee Roemeense rapsodieën, de eerste orkestsuite en de eerste symfonie. De ontwikkeling van Enescu als componist valt bijgevolg volledig te situeren in een muziekhistorische fase die we aanduiden als de periode van het *fin de siècle*. Op dat moment werden zijn esthetische opvattingen gevormd. *Oedipe* kan bijgevolg worden begrepen als een late uitwerking van de esthetische en muzikale visie van het *fin de siècle*.

Een late opflakking van het fin de siècle

Als muziekhistorische periode kan het *fin de siècle* worden afgebakend op grond van specifieke condities die de componisten, ondanks hun opvallende stijlverschillen, met elkaar deelden. De periode van 1890 tot de eerste wereldoorlog vormde het hoogtepunt in de institutionele ontwikkeling van de Europese kunstmuziek. In die periode bereikte het muzikale veld haar hoogste complexiteit aan organisatie en institutionele inrichting die voor het live musiceren met akoestische klankmiddelen haalbaar was. Anders als voor de componisten van de negentiende eeuw, die vaak nog zelf moesten bijdragen aan de opbouw van een uitvoeringscircuit voor hun werk, konden de componisten van de *fin de siècle* generatie beschikken over een voltooid institutioneel apparaat. Zowel het symfonische orkest als het operahuis hadden een stadium van technologische perfectie bereikt, dat nadien enkel nog door de technologische vernieuwingen van de twintigste eeuw kon worden overtroffen.

Het symfonieorkest en het operahuis representeerden de *high tech* van de periode. Die luxueuze condities stelden componisten voor een dubbele opgave. Er werd van hen verwacht dat ze het muzikale apparaat virtuoos zouden bespelen. Ze werden kritisch afgerekend op hun vermogen om telkens nieuwe klanken en klankcombinaties uit de beschikbare middelen tevoorschijn te halen. Daarnaast moesten ze ook blijf geven van een persoonlijke omgang met het klankapparaat. Ze moesten vooral aantonen dat ze het muzikale instituut dienstbaar konden maken aan een persoonlijk verhaal. Individualisme werd expliciet verwacht. Componisten van diverse stilistische oriëntatie deelden deze condities met elkaar, Mahler, Strauss en Debussy tot Skrjabin.

Beluisteren we de partituur van *Oedipe* vanuit die achtergrond, vallen de opvallendste kenmerken van de muziek op hun plaats. De partituur puilt uit van de geavanceerde muzikale technieken: de *Leitmotiv*-techniek van Wagner, het *Sprechgesang* in de lijn van Schönberg, een voorloper van clusterharmonie, het gebruik van kwarttonen, verwerking van Roemeense volksmuziek. Het dramaturgische concept vertaalt de antieke tragedie naar het Wagneriaanse model, dat toen het criterium was voor modern muziekdrama. De sfinx blaast haar laatste adem uit op de tonen van een zingende zaag. Een

windmachine kondigt de fatale ontmoeting tussen Oedipus en koning Laïus op de driesprong aan.

Toch is *Oedipe* geen modernistische partituur in de strikte zin van het woord. Om van modernisme te kunnen spreken, is meer nodig dan de toepassing van vooruitstrevende technieken. In het modernisme van de jaren 1920-30 worden nieuwe technieken ingezet om muziek in haar wezenlijke componenten te herdenken en te herdefiniëren. Enescu gebruikt de *state of the art* in de moderne compositietechnieken in functie van wat ze kunnen bijdragen tot de muzikale uitwerking van het drama. De kwarttonen van de scène met de sfinx vormen een moderne equivalent van de beproefde techniek van negentiende-eeuwse componisten om demonische personages te tekenen met een afwijkende harmonische taal. De referenties naar de Roemeense volksmuziek staan ook niet op zichzelf, maar hebben hun functie als nieuwe invulling van de pastorale *topos*. De centrale rol van de herder in het drama en de pastorale context van vele scènes maken de Roemeense volksmuziek tot een geschikte karakterisering. De invulling is nieuw, maar de dramaturgische functie van de pastorale *topos* ligt in de lijn van de operatraditie. Enescu gebruikt niet enkel vormen uit de Roemeense volksmuziek, zoals de *doina* of het *cântec lung* – een Roemeens type van klaagzang – maar ook de heterofonie die aanwezig is in de harmonisering van Roemeense gezangen. Toegepast op de koorhymnen van *Oedipe* geven ze de opera een *couleur locale* die het drama situeert in een imaginair gebied dat Griekenland verbindt met Roemenië en de Balkan.

Het ultieme mysterie

De achtergrond van het *fin de siècle* is ook merkbaar in de inhoudelijke profilering van de opera. Een terugkerend thema in de *fin de siècle* cultuur was de eschatologische visie op het menselijke bestaan. Kunst moest bijdragen tot een suggestie van de menselijke lotsbestemming. Muziek kreeg een vooraanstaande rol in die visie. Haar eeuwenoude connotatie met de metafysische grondslagen van het bestaan maakte muziek tot een geprivilegieerde uitdrukking van het ultieme mysterie. Die visie vormt de achtergrond van uiteenlopende meesterwerken van de *fin de siècle* periode, van *Pelléas et Mélisande* van Debussy, tot *Gurrelieder* van Schönberg, *Daphnis et Chloé* van Ravel, de Achtste Symfonie van Mahler, en *Prométhée* van Skrjabin.

De eschatologische thematiek blijkt ook uit het opzet van *Oedipe*. In de plaats van een muzikale versie van het iconische drama *Koning Oedipus* van Sophocles koos Enescu voor een vertelling van de volledige geschiedenis van Oedipus. We volgen zijn lotgevallen vanaf zijn geboorte, over zijn jeugd in Corinthe, tot de fatale ontmoeting met zijn vader Laïus op de driesprong, zijn overwinning op de sfinx en zijn huwelijk met zijn moeder Jocaste. Dan volgt de tragedie van de erkenning van zijn schuld en zijn verbanning. De tragedie heeft echter niet het laatste woord. De opera van Enescu en Fleg voegt een vierde bedrijf toe aan de lotgevallen van Oedipus. Hij weet zijn ziel te zuiveren op grond van zijn innerlijke onschuld. De goden, vertegenwoordigd door de welwillende Eumeniden, nemen hem op in een serene toekomst na de dood. Oedipus krijgt het zicht terug en sterft in het licht. De godinnen zingen hem toe: “*gelukkig hij wiens ziel zuiver is: vrede zij met hem.*”

Edmond Fleg ontleende de contouren van deze ontknoping aan het tweede Oedipus-drama van Sophocles, *Oedipus in Colonus*. De essentie van de plot is gelijklopend tussen beide versies, maar toch zijn er significante verschillen. In de opera is de confrontatie tussen Oedipus en Creon sterk ingeperkt. Sophocles maakt duidelijk waarom Oedipus

weigert terug te keren naar Thebe. Via een profetie weet hij dat hij na zijn dood als *daimon* voorspoed zal brengen aan wie hem opvangt en begraaft. Hij wil die gunst verlenen aan Theseus, de welwillende koning van Athene, dat zich laat kennen als een humane stad met respect voor de menselijke waardigheid. Creon kent de profetie ook en wil daarom Oedipus in de nabijheid van Thebe laten begraven. Oedipus onthult dat zijn graf de plek zal worden van een overwinning van de Atheners op de Thebanen.

De rol van Theseus in de versie van Enescu werd ook sterk verminderd. Bij Sophocles mobiliseert hij de Atheners om de dochters van Oedipus, Antigone en Ismene, te redden uit de handen van de Thebanen. De belangrijkste ingreep is echter de schrapping van de confrontatie tussen Oedipus en zijn zoon Polynices. Bij Sophocles blijkt Oedipus helemaal niet vergevingsgezind te zijn tegen zijn zoon. Hij vergeeft hem niet dat Polynices hem in zijn grootste beproeving in de steek liet. Hij vervloekt hem en zet daarmee de vloek op zijn familie verder. Polynices zal samen met zijn broer Eteocles de dood vinden, waarna Antigone zal delen in het tragische lot van de familie.

De donkere kant van Sophocles' tragedie is grotendeels geneutraliseerd in de versie van Enescu en Fleg. Ze laten Oedipus naar het hiernamaals vertrekken in een beate sfeer van licht en sereniteit.

Oedipe als drama

Koning Oedipus van Sophocles vormt wellicht de meest geconcentreerde uitwerking van het tragische in de Europese theatergeschiedenis. Aristoteles wist haarfijn te benoemen wat de kracht uitmaakt van de onovertroffen tekst: de concentratie, de noodwendige opeenvolging van de gebeurtenissen, een personage van "gemiddelde goedheid tot beter" van wie de val niet aan zijn karakter te wijten is maar een fatale fout. Tragedie mondt uit in een peripetie: het moment waarin alles kantelt. Het positieve slaat om in zijn tegendeel. Een tragedie houdt ook een moment van herkenning in, het ultieme inzicht in de ware toedracht. De uitzonderlijke kracht van *Koning Oedipus* ligt in de combinatie van beide elementen. De peripetie en het moment van de herkenning vallen samen. De onthulling van de verborgen waarheid is meteen ook het kantelmoment in het lot van Oedipus en Jocaste.

Het sleutelmoment van een tragedie ligt in dit moment van tragische herkenning. Nadien valt niets meer te handelen of te zeggen. Oedipus neemt van alles afstand. Hij steekt zich de ogen uit. Hij is niet langer wie hij was. Hij vertrekt: allemaal aanduidingen van het rauwe feit dat geen enkel menselijk handelen nog iets kan veranderen aan het lot. Omstanders hebben niets meer toe te voegen. Het koor besluit met een anticlimax, een torenhoog cliché dat alleen maar aanduidt dat zoeken naar een diepere zin van wat gebeurd is ijdel zal blijven: "*kijk altijd naar de laatste dagen. Reken geen mens gelukkig voordat hij de laatste grens van zijn leven heeft overschreden zonder pijn.*"

Enescu drukt de onmacht van Oedipus uit door middel van het *Sprechgesang*. De vocale kracht die Oedipus voordien uitstraalde, was een uiting geweest van zijn zelfbewustzijn en zijn hoge status als heerser en redder van Thebe. Het *Sprechgesang* ontnemt hem alle uiterlijke tekens van zijn macht. Enescu eindigt het derde bedrijf nochtans niet in de onbreekbare stilte waarin Sophocles zijn drama besluit. Enescu's Oedipus protesteert en verwijt de Thebanen hun harteloosheid. Hij zweert zelfs dat hij hen de krenking zal terugbetalen. Het liefdevolle gebaar van Antigone om haar vader te begeleiden ontbreekt ook bij Sophocles. Bij Enescu vormt het medelijden van Antigone de eerste stap in de verder ontwikkeling, die in het vierde bedrijf zal uitmonden in de serene lotsbestemming van Oedipus.

Neutralisering van het tragische

Enescu dient het originele drama van Sophocles met alle muzikale en dramatische middelen die hem ter beschikking staan. Zijn versie van de tragedie in het derde bedrijf van *Oedipe* is zo direct en geconcentreerd als welke modernistische opera dan ook het had gekund. Toch maakt Enescu duidelijk dat de tragische afloop niet het laatste woord zou krijgen. De sfinx had eerder voorspeld dat de overwinning van Oedipus wel eens zijn ondergang zou kunnen betekenen. De ultieme afloop liet zij in het midden: "*de toekomst zal je zeggen of de stervende Sfinx huilt om haar nederlaag, of lacht om haar overwinning.*" Uit het vierde bedrijf blijkt dat de tragedie niet het einde vormt, maar een schakel in een ingrijpend proces van bewustwording door het lijden.

De neutralisering van het tragische, zoals blijkt uit *Oedipe* van Enescu, heeft een lange voorgeschiedenis in het genre van opera. De antieke mythen waren van meet af aan een grote inspiratiebron, maar kwamen zelden op het toneel in de vorm van de compromisloze tragedies waarin de Griekse theaterdichters hen hadden uitgewerkt. De humanistische cultuur die de eerste meesterwerken in opera, zoals *L'Orfeo* van Monteverdi, voortbracht, geloofde niet in het ultieme tragische lot van de mens. In de achttiende eeuw ontstond het genre van de *opera seria*, die in de regel eindigt met een *lieto fine*. Volgens de criteria die dramatische genres definiëren was opera van bij het begin van zijn evolutie gekenmerkt door een hybride benadering van dramatische types. Die oriëntering had alles te maken met het fundamentele optimisme van het humanisme en de latere Verlichting. De muziek speelde een grote rol in het verzachten van de pil. Via muzikale taferelen konden dichters en componisten ceremoniële en allegorische passages toevoegen, die een rechtlijnige tragische ontwikkeling compenseerden. In de verwerking van mythologische stof staat *Oedipe* dichtbij oudere voorbeelden uit het repertoire, zoals *Orfeo et Euridice* van Gluck of *Hippolyte et Aricie* van Rameau. Zoals Enescu investeerden die vroegere componisten uitvoerig in de ceremoniële en rituele scènes uit de antieke religie. Enescu doet precies hetzelfde met zijn weergave van de riten die de geboorte van Oedipus omkaderen, met de feesten ter ere van Afrodite in Corinthe, of met de ceremonie van reiniging en de offers aan de Eumeniden.

De rol van de ceremoniële scènes bij Gluck, Rameau en Enescu is toch niet louter decoratief. Ze nemen het centrale drama op in een breder wereldbeeld. Ze situeren de menselijke handelingen in een groter metafysisch geheel. Meer nog dan het gesproken drama heeft opera de mogelijkheid om via de muziek te wijzen op diepere verbanden. De eschatologische uitkomst van Enescu's opera is daarmee trefzeker voorbereid.

Wat is het raadsel van Oedipus?

Oedipus is het verhaal van de ijdele strijd van de mens tegen een onwrikbaar noodlot. Enescu en Fleg zien die strijd echter niet als ijdel of kansloos. Van bij het begin stellen ze dat er iets groter is dan het noodlot. Wat dan? Wat is het raadsel dat de mythe van Oedipus verbergt?

Oedipus neemt zich voor om het noodlot te overwinnen. Op het einde van het tweede bedrijf verkondigt hij "*ik zal me bedekken met een vrolijk schild om het Noodlot te overwinnen dat sterker is dan de goden.*" Wanneer hij oog in oog staat met de sfinx weet hij het: de mens is sterker dan het Noodlot. De dood van de sfinx maakt duidelijk dat Oedipus op dat moment de waarheid spreekt. De sfinx staat voor het oude geloof in een

blinde macht. Met haar dood maakt zij plaats voor de stem van de menselijke rede. Op vergelijkbare wijze huldigt koning Theseus in het vierde bedrijf de Eumeniden: "*door jullie regeren Recht en Vrede in de stad in plaats van moorddadige wraak.*"

In de weergave van deze optimistische visie op de waarde van het humanisme restte Fleg en Enescu enkel nog de heikele opgave om zin te geven aan het vreselijke drama dat zich ontrolt in het derde bedrijf. Hun oplossing is te pleiten voor de fundamentele onschuld van Oedipus. Sophocles geeft in *Oedipus in Colonus* enkele aanzetten om Oedipus van schuld vrij te pleiten. Hij pleegde zijn misdaden toevallig, zonder zijn medeweten. Enescu en Fleg gaan verder dan Sophocles. Zij laten Oedipus verklaren: "*ik ben onschuldig, ik heb mijn misdaden nooit gewild. Ik heb het noodlot overwonnen.*"

De menselijke wilsbeschikking wordt de maatstaf van het morele handelen. Enkel wat uit vrije overweging gebeurt, kan de mens worden aangerekend. De gedachte geeft een moderne invulling aan de idee van moraliteit als menselijk handelen op de basis van rationele beslissingen. De eschatologische uitwerking van Oedipus' einde is bijgevolg meer dan een vaag mystiek beeld. Ze staat voor de bevestiging van het rationele inzicht als grondslag voor de menselijke vrijheid. De opera straalt een optimisme in de menselijke rationaliteit uit dat de oude tragedies niet bezitten. Als verwerking van de oude mythes in moderne vorm zal de opera van Enescu en Fleg wellicht altijd controversieel blijven. Toch zal elke productie een eigen antwoord moeten bieden op de tweespalt tussen de verpletterende visie van de antieke tragedie en het moderne humanistische optimisme. Een succesvolle productie van *Oedipe* kan zich niet beperken tot een uitwerking van een van beide polen. Ze moet een zinvol antwoord vinden op de opgave die de opera stelt en een zinvolle relatie uitwerken tussen tragedie en humanisme.